

INFORME DE LA COMISIÓN DE MONUMENTOS Y
PATRIMONIO HISTÓRICO DE LA REAL ACADEMIA DE
BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO, SOBRE EL CUADRO
DEL “ECCE HOMO”, ATRIBUIDO A MICHELANGELO MERISI
DA CARAVAGGIO, QUE EN SU DÍA FORMÓ PARTE DE LAS
COLECCIONES DE ESTA ACADEMIA



Goya: "Portrait d'homme, dit aussi Portrait de Don Evaristo Pérez de Castro (1778-1849)". Óleo sobre lienzo, 99 x 68 cm. Museo del Louvre.

Madrid, 27 de mayo de 2021

El presente informe se emite a solicitud de la Dirección General de Patrimonio Cultural de la Comunidad de Madrid (14 de abril de 2021), y se ciñe a lo que la Academia puede documentar sobre la presencia de dicho lienzo en sus colecciones. Para su elaboración se ha tenido en cuenta el análisis visual de la obra que nos ocupa; la consulta del expediente que obra en la Dirección General de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid, incluyendo el informe organoléptico del Museo del Prado; la documentación que obra en el Archivo de la Real Academia y las obras referidas en el informe de su Museo; el cotejo de las fuentes documentales publicadas; la literatura artística sobre los *Ecce Homo* de Caravaggio y la consulta del Archivo de la parroquia de San Sebastián, entre otros.

I.- Hipótesis sobre la existencia de este lienzo antes de su ingreso en la Academia. Recogiendo los datos dispersos publicados sobre el hipotético origen de este cuadro pintado en Italia en el siglo XVII, los documentos que parecen referirse a él son los siguientes:

A.- “Inventario de las Halaxas que ay en la Guardarropa del Conde de Castrillo mi señor Haviendose reconocido en el mes de Henero de 1657”, localizado por Belén Bartolomé en el archivo del conde de Orgaz y publicado, en su artículo “El Conde de Castrillo y sus intereses artísticos”¹. García de Haro Sotomayor y Guzmán (1585-1670), II Conde de Castrillo, jurista y hombre de estado, durante el tiempo en que fue virrey de Nápoles (1653-1659) reunió una interesante colección de obras de arte, entre las que figuran una serie de pinturas que fueron enviadas a España, en parte para incrementar las colecciones reales. En el inventario de su Guardarropa figura, con el número 59, lo siguiente: “Mas otro quadro de un Heccehomo de cinco palmos con marco de evano con un soldado y Pilatos que le enseña al Pueblo es original de m^o Miçael Angel Caravacho”. La autora, Belén Bartolomé, añade en una nota el siguiente comentario: “Las medidas del «*Ecce Homo*» de Caravaggio del Palacio Rosso de Genova que -según Longhi- procede de Sicilia, donde existen por lo menos tres copias, coinciden con las que ofrece este inventario (103 x 128 cm), pero no creo que pueda tratarse de esta obra, aunque Arturo Farinelli cita en relación con España y la familia Massimi la narración titulada «*Viaggio di Monsg. de’Massimi da Roma a Madrid, cosí per mare all andaré come per terra al ritorno. 1654-58*»², y aunque no podamos relacionarla

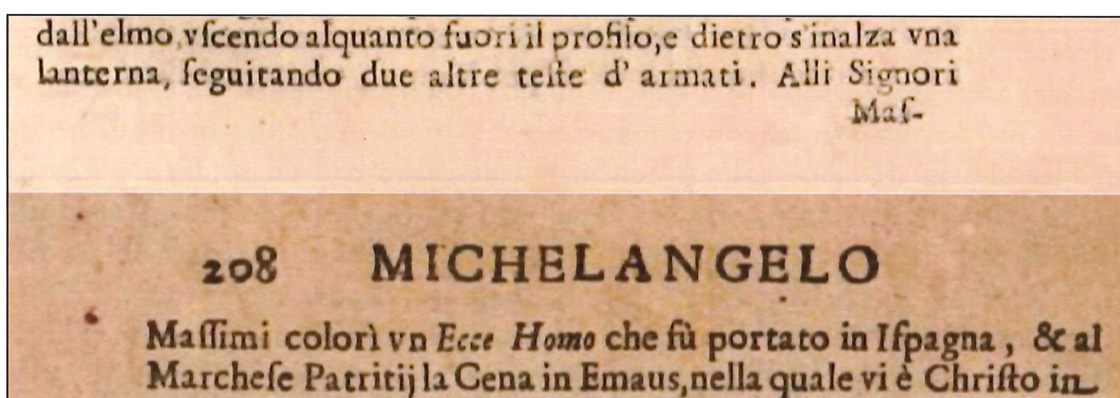
1 Bartolomé, Belén (1994): “El Conde de Castrillo y sus intereses artísticos”, *Boletín del Museo del Prado*, vol. 15, núm. 33, pp. 15-28.

2 Farinelli, Arturo (1921). *Viajes por España y Portugal desde la Edad Media hasta el siglo XX*. Madrid, Junta para ampliación de estudios e investigaciones científicas, Centro de Estudios Históricos, p. 205.

con el envío del conde de Castrillo, sí es posible que la obra la trajera a España el cardenal Massimi”.

No obstante, a nuestro juicio, ni la iconografía del “Ecce Homo” de Génova responde a la versión del “Ecce Homo” que estuvo en la Academia de San Fernando, ni las medidas de aquel (128 x 103 cm) coinciden con las del cuadro objeto del presente informe, que mide 111 x 86 cm. Es decir, que si el lienzo que figura con el número del mencionado “Inventario de las Halaxas”, medía cinco palmos, esta medida se aproxima sin que llegue a coincidir con la altura del “Ecce Homo” que fue de la Academia, tanto si se aplica el valor redondo que se da al palmo, esto es, 20 cm (5 palmos x 20 cm = 100 cm), como si se consideran los decimales que en Castilla equivalía a 20,89 cm (5 palmos x 20,89 cm = 104,45 cm). No obstante, tampoco cabe descartar que la tela hubiera sido recortada para montarla en un bastidor más pequeño como el que actualmente tiene.

B.- Giovanni Pietro Bellori (1613-1696), escritor y agudo crítico de arte, en su obra *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*³ afirmaba, en el capítulo dedicado a Caravaggio, que este pintó para la familia Massimo un *Ecce Homo* (“Alli signori Massimi colorì un Ecce Homo che fu portato in Ispagna”), expresión que ha significado un verdadero revulsivo entre estudiosos, críticos, marchantes, anticuarios y galeristas en relación con el “descubrimiento” del *Ecce Homo* que estuvo en esta Academia, máxime si se tiene en cuenta que tanto Innocenzo Massimo como Carlo Camillo Massimo, magníficos coleccionistas de obras de arte y de antigüedades en general, fueron nuncios de la Santa Sede en Madrid en los periodos 1622-1624 y 1654-1656, respectivamente. Sin embargo, ningún rastro de Caravaggio entre las obras traídas por ellos a España⁴.



G. P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma, Marcardi, 1672, p. 208.

³ Bellori, Giovanni Pietro (1672). *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*. Roma, Marcardi, p. 208.

⁴ García Cueto, David (2010): “Los nuncios en la corte de Felipe IV como agentes del arte y la cultura”. *Centros de poder italianos en la Monarquía Hispánica (siglos XV-XVIII)*, vol. III, Madrid, Ediciones Polifemo, 2010, pp. 1823-1887.

C.- Otro tanto sucede con la cita de Filippo Baldinucci (1624-1697) que repite literalmente, en su obra póstuma *Notizie de' professori del disegno*⁵, lo escrito por Bellori años atrás: "Dipinse per i Massimi un Ecce Homo, che poi portato in Ispagna, ove pure furon mandate altre sue opere, e per altri, molti quadri ebbe a fare, a cagione dell'essersi ormai tutta Roma impegnata nel gusto di sua maniera..."

te di mezze figure. Dipinse per i Massimi un' Ecce Homo , che poi fu portato in Ispagna , ove pure furon mandate altre sue opere , e per altri molti altri Quadri ebbe a fare , a cagione dell' essersi ormai tutta Roma impegnata nel gusto di sua maniera : ma non pure altre molte fecene, che rima-



Filippo Baldinucci: *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua ... opera di ...*, volumen 5. Florencia, Giuseppe Manni, 1702.

Sobre estas dos noticias que, en realidad, son una misma, se ha construido toda una serie interminable de hipótesis en la literatura artística, especialmente italiana, que identifica el cuadro que se reproduce en el catálogo de la subasta de la Casa Ansorena (abril, 2021) con el *Ecce-Homo* de Caravaggio, mencionado por Bellori y

⁵ Baldinucci, Filippo (1702). *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua ... opera di ...*, vol. 5. Florencia, Giuseppe Manni, p. 277.

Baldinucci y que viajó a España, al tiempo que otra parte de la crítica lo niega. La publicación de estos pareceres tanto en la prensa escrita como en la digital, blogs, etcétera, ha desatado un verdadero fenómeno tan mediático como interesado, que la Academia no entra a valorar.



Lote 229. Círculo de José Ribera. (S. XVI).
"La Coronación de Espinas". Óleo sobre lienzo.
Medidas 111 x 86 cm. Salida: 1.500 e
Fuente: Catálogo de la subasta 409 de la Casa
Ansorena, páginas 106 y 107 (abril, 2021).

2.- El paso del "Ecce Homo", atribuido a Caravaggio, por las colecciones de la Academia a través de sus inventarios (1795-1823).

En las colecciones de la Academia existen varias referencias a copias de originales de Caravaggio, tanto de pintura como de dibujo, debidas a los pensionados en Roma, además de una obra original atribuida a Caravaggio como el *Cristo apoyado en la Cruz*, que aparece en el inventario manuscrito de los "Cuadros que existen en las salas de la Real Academia de San Fernando en el año de 1817"⁶, con el número 64. En este mismo año de 1817 en el que se edita el *Catálogo de los cuadros, estatuas y bustos que existen en la Real Academia de San Fernando*, aparece por vez primera reseñado, con el número 251, *El Ecce Homo con dos sayones: de Carabaggio*, que estaba colgado en la "Sala que da paso a la Biblioteca"⁷. Dos años más tarde, en 1819, en el *Catálogo*, salido de la Imprenta Real, figura, pero con el número 137 y diferente

⁶ "Inventario de los cuadros que existen en las salas de la Real Academia de San Fernando en el año de 1817", manuscrito. Archivo RABASF, sign. 2-58-17.

⁷ *Catálogo de los cuadros, estatuas y bustos que existen en la Real Academia de San Fernando en este año de 1817...* Madrid, Fuentenebro, 1817, p. 29. Biblioteca RABASF, sign. SLR-061-ACA.

nombre, *El Ecce-Homo con Pilatos y un sayón: de Carabaggio*⁸, en la “sala del pasillo”. Finalmente, hay una tercera mención en el *Catálogo* editado por Ibarra en 1821, en el que se le da al mismo lienzo un nuevo número, el 155, volviendo a confundir a Pilatos con un sayón: *Ecce-Homo con dos sayones: de Carabaggio*⁹.

No vuelve a aparecer la mención de esta obra hasta el *Inventario* manuscrito de 1824 donde, en el número 12, se recoge lo siguiente: “San Juan Bautista en pie, mayor que el natural, de Pedro Atanasio Bocanegra. Nota: El Excelentísimo señor don Evaristo Pérez de Castro dio este cuadro a la Academia en cambio de otro de Carabaggio que representaba un Ecce-Homo, perteneciente a los que se trajeron del secuestro de Godoy, cuya entrega se hizo en virtud de orden de la Academia de 13 de febrero de 1823”. Esta es la primera y única vez que aparece el *Ecce-Homo* vinculado a la colección de Godoy, cuando la obra ya no estaba en la Academia. Sin embargo, este lienzo no figura en la colección de Godoy, estudiada por Isadora-Joan Rose Wagner, en su tesis doctoral sobre *Manuel Godoy, patrón de las artes y coleccionista*¹⁰. No obstante, no deja de llamar la atención el hecho de que en 1823 se dijera expresamente que no constaba entre los cuadros de Godoy, según se verá más adelante, y al año siguiente se recoja en el inventario de 1824 de la Academia lo contrario.

Por último, existe un curioso registro manuscrito de “Cuadros adquiridos por la Real Academia de San Fernando por donación, compra o permuta”¹¹, en el que se alude dentro del epígrafe “Cuadros adquiridos por compra o permuta desde 1795” al intercambio del “San Juan Bautista de Alonso Cano, por un Ecce-Homo que se atribuía al Carabaggio, por el Excmo. Sr. D. Evaristo Perez de Castro en Febrero de 1823”. La fecha de 1795 obliga a pensar que el cuadro en cuestión no ingresó en la Academia con anterioridad a este año, al margen de su procedencia.

3.- Evaristo Pérez de Castro y la permuta del supuesto Caravaggio. El perfil político y administrativo de Evaristo Pérez de Castro (1769-1849) es bien conocido¹² y ahora interesa aquí, tan solo, su incorporación a la Academia de

8 *Catálogo de los cuadros, estatuas y bustos que existen en la Real Academia de San Fernando en este año de 1819...* Madrid, Imprenta Real, 1819, p. 19. Biblioteca RABASF, sign. SLR-061-ACA.

9 *Catálogo de los cuadros, estatuas y bustos que existen en la Academia Nacional de San Fernando en este año de 1821...* Madrid, Ibarra, 1821, p. 22. Biblioteca RABASF, sign. F-125.

10 Rose Wagner, Isadora-Joan (1983). *Manuel Godoy, patrón de las artes y coleccionista*. Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid. Tesis doctoral defendida en 1981 y dirigida por Xavier de Salas (1982). Tribunal Calificador de la Tesis: J. M. de Azcárate Ristori (presid.), P. Navascués Palacio (secret.), Xavier de Salas Bosch (voc.), Antonio Bonet Correa (voc.), José Manuel Pita Andrade (voc.).

11 Archivo RABASF, sign. 2-57-9. El cuadernillo puede fecharse hacia 1874, recogiendo con la misma letra todas las anotaciones anteriores a este año y, sin duda, copiando notas sueltas procedentes de momentos distintos.

12 Su recorrido por la alta administración puede consultarse en FICHOZ [Base de datos de la alta administración española], N° Reg. 00003498.

San Fernando así como el ofrecimiento de permuta de un cuadro que fue de su propiedad, por el *Hecce Homo* de la Academia, atribuido a Caravaggio.

A.- Pérez de Castro y la Academia. En 1800, y a propuesta del Viceprotector Bernardo de Iriarte, fue nombrado Pérez de Castro académico de honor de la Real de San Fernando, “atendiendo a las particulares circunstancias que en V.S. concurren, y a su notoria aplicación y afición a las Nobles Artes”¹³. El nombramiento se aprobó en la Junta particular de 6 de julio; el día 7 se le comunicó al interesado y al día siguiente respondió Pérez de Castro expresando su “eterna gratitud”. Tan solo restaba dar conocimiento de ello a la Junta Ordinaria, como lo hizo Isidoro Bosarte, Secretario de la Academia, en la sesión de 3 de Agosto de 1800, a la que asistieron Mengs, Carnicero, Arnal, Maella, Adán y Carmona, entre otros académicos. ¿Qué razones pudieron llevar a Iriarte a hacer esta propuesta? ¿En qué grado se conocían? Algo facilitaría el hecho de que ambos pasaran por la Secretaría de Estado, aunque con mucha diferencia de años, pues en 1800 Pérez de Castro había llegado a ser oficial octavo, cuando Bernardo de Iriarte, de más edad que Pérez de Castro, había sido ya Oficial Mayor Primero, en 1777. Además de esta coincidencia profesional y administrativa, hay un segundo elemento a tener en cuenta: su afición a las bellas artes y al coleccionismo. Cuando Carlos IV nombró a Iriarte Viceprotector de la Academia en 1792, se argumentó algo semejante a lo que ahora se dice de Pérez de Castro, acerca de sus conocimientos artísticos y de “la preciosa galería de pinturas que adorna toda su casa”¹⁴. Colección y casa de Iriarte que, por cierto, estaba en la calle de la Cruzada, parroquia de San Nicolás, esto es, la misma calle en que Pérez de Castro vivía en 1821¹⁵, al regreso de su destino diplomático en Hamburgo. El 18 de marzo de 1820 fue nombrado Secretario del Despacho de Estado, pero solo hasta el 3 de febrero de 1821, y probablemente vivió allí el resto del Trienio Liberal hasta su exilio en Francia, en una situación de olvido como simple miembro honorario del Consejo de Estado, si bien sabemos que aún le quedaba una muy larga y fructífera etapa como político.

Esta situación de estancia más o menos larga en Madrid, coincide con el renovado interés por su colección de pintura donde, muy probablemente, contaba con el asesoramiento de algunos artistas académicos o próximos a la Academia, pues no de otro modo se entiende la repentina propuesta de la permuta entre dos obras de arte, una de su propiedad por otra de la Academia. Cabe recordar, por ejemplo, que Vicente López Portaña, tasador de la colección de pinturas de Pérez de Castro tras su fallecimiento en 1849, fue director general de la Academia entre 1817 y el 14 de diciembre de 1822, en que pasó a serlo honorario. La permuta de la que hablamos debió de iniciarse entre finales de este mes de diciembre y el

13 Archivo RABASF, sign. 1-40-5: “La Junta Particular de 6 de julio de 1800 nombró Académico de honor al Sr. Dn. Evaristo Perez de Castro, Oficial de la primera Secretaría de Estado, a propuesta del Ilmo. Sr. Viceprotector”.

14 Jordán de Urrés, Javier (2007): “El coleccionismo del ilustrado Bernardo Iriarte”, *Goya. Revista de arte*, núms. 319-320, pp. 259-280.

15 *Guía de litigantes y pretendientes para el año 1821*. Madrid, Imp. Fuentenebro, 1820, p. 7.

comienzo de enero de 1823. No obstante, Vicente López no aparece en este asunto, pero debía estar informado, en unos años muy problemáticos sobre procedencia, devolución y atribución de las pinturas procedentes de las distintas incautaciones y procesos desamortizadores, a partir de la Guerra de la Independencia, en los que la Academia jugó, forzosamente, un papel principal, al menos como lugar de paso de muchas obras muy notables. Por otra parte, el Museo del Prado, abrió sus puertas por vez primera en 1819, habiendo Luis Eusebi su primer catálogo publicado el mismo año. Eusebi reclamaría para el Museo, en 1827, algunas pinturas vistas por él, de Durero y Tiziano, en la “sala reservada” de la Academia y que acabarían en el Prado como la de Furini que veremos más adelante¹⁶.

Aquel modesto catálogo del Real Museo de Pinturas fue seguido de un segundo acrecentado en número y escuelas, en 1821, el mismo año en que veía la luz la tercera edición del *Catálogo de los cuadros, estatuas y bustos que existen en la Academia Nacional de San Fernando en este año de 1821...*. Se menciona expresamente este catálogo porque sirvió de referencia para el trueque o permuta que nos atañe, tanto para Evaristo Pérez de Castro como para la Comisión que había de informar sobre esta propuesta ciertamente sobrevenida.

B.- La primera noticia publicada sobre esta permuta se debe a Esperanza Navarrete en su obra sobre *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*¹⁷, donde recoge lo siguiente:

“Añadamos finalmente que entre los cambios de unas obras por otras que realizó la Academia durante este período debe citarse el que se produjo en 1823 cuando Evaristo Pérez de Castro solicitó cambiar un cuadro de su propiedad, original de Alonso Cano y que representaba a “San Juan Bautista”, por alguno de la Academia [nota 183: *En la Guía del Museo...* (1991: 72) no se indica procedencia, y Pérez Sánchez (1964: n° inv. 495) lo atribuye a Bocanegra]. Esteban de Agreda, Zacarías González Velázquez, Juan Gálvez y José Aparicio reconocieron el cuadro ofrecido, así como los cuatro propios de la Academia que Pérez de Castro había señalado con el deseo de hacer un cambio con cualquiera de ellos y acordaron que el único cuadro que puede cederle la Academia [...] por esta permuta es un *EcceHomo* que se atribuye al Caravaggio y es uno de los cuatro que dejó apuntados al Sr. Viceprotector [nota 184: Según reza en nota dirigida por Fernández de Navarrete al conserje José Manuel de Arnedo, firmada el 12 de febrero de 1823, y que dice al margen

16 La bibliografía sobre este asunto es muy extensa, desde el artículo de Ilse Hempel Lipschutz (“El despojo de obras de arte en España durante la Guerra de la Independencia”, en *Arte Español*, t. XXIII, tercer cuatrimestre de 1961, pp. 215-270), pasando por el de Álvarez-Coca González (“Invasión francesa, Gobierno Intruso. Los fondos de la Guerra de la Independencia en el Archivo Histórico Nacional”, en *Cuadernos de Historia Moderna*. Universidad Complutense de Madrid, (2012), n° 37, pp. 201-255), hasta el de José María Puyol Montero (“Museo de Pinturas de José Bonaparte en Madrid y el Museo del Prado (1809-1813)”, en *Anuario de Historia del Derecho Español*, 2020, n° 90, pp. 655-702).

17 Navarrete, E. (1999). *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*. Madrid: Fundación Universitaria, p. 370. https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/tesis_doctorales/academia_1999.pdf.

que entregó el cuadro al día siguiente (16-45/1; 36-8/1). La J.O. de 16 febrero 1823 daba cuenta de la permuta, “no constando perteneciese a ningún particular ni corporación”, y realizada por considerar que era un cambio ventajoso (88/3)].

Esta noticia fue ampliada por Itziar Arana en 2013, en su estudio sobre “Un catálogo de Pedro Madrazo, de la Colección de Pintura de la Academia de San Fernando”, publicado en *Nuevas contribuciones en torno al mundo del coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX*¹⁸, que añade lo siguiente:

“Es significativo a este respecto el caso de la permuta, propuesta en 1823 por Evaristo Pérez de Castro de un cuadro de su propiedad, que representaba a *San Juan Bautista*, pintado por Alonso Cano, por otro de la Academia. El exministro de Estado, con el catálogo de 1821 en la mano, expone a la corporación sus preferencias: “O por el Cristo que recoge sus vestiduras del mismo Alonso Cano, núm. 57 del catálogo, o por la Magdalena penitente de Murillo, núm. 295 del mismo catálogo, o por el cuadro que representa a Lot con sus hijas, de Benvenuto Lusi, que no se halla en el catálogo y está en la sala de cuadros reservados, o por el **Ecce Hommo con dos saiones de Carabaggio** núm. 155 del catálogo”. Para poder dar una respuesta al político, la Academia encarga a José de Arnedo que informe sobre la procedencia de estos cuadros y el conserje contesta: “La Magdalena consta en el inventario antiguo de la Academia, el Cristo recogiendo sus vestiduras es de los que vino de Francia, el de Lot con sus hijas lo ignoro y el Ecce Homo no sé de donde vino pues en el inventario de pinturas recogidas en casa de don Manuel Godoy no consta un cuadro del tamaño como el que tiene de Caravaggio, por lo que me parece (sin perjuicio de lo que la Academia disponga) se le podrá cambiar” [Nota 29. *Archivo RABASF, Leg. 1-36-10. Se aprueba dicho cambio en junta ordinaria de 16 de febrero de 1823. Ya había sido valorado afirmativamente el 2 de febrero en un documento firmado por Aparicio Agreda Zacarías Velázquez y Juan Gálvez, en el que alega que el cambio puede realizarse por el EcceHomo de Caravaggio, pues les parece que es el único que puede cederle la Academia “siempre que por los documentos de archivo de la misma resulte ser de su propiedad y no esté en ella como depósito ya pertenezca a la Casa Real ya a alguna corporación o particular como sucede con las pinturas que vinieron de Francia, de cuyo modo nos parece queda bien indemnizada la Academia”]. De este modo la Academia accedió a cambiar un cuadro solo porque al no saber de donde venía lo suponía suyo y así ingresó en la colección el bello *San Juan Bautista*, de Alonso Cano, que aparece registrado por primera vez en el catálogo de 1824, de nuevo sin indicación de procedencia [Nota 30. *El cuadro ingresó en la Academia como original de Alonso Cano, pero en algún momento posterior a 1824, se adscribió a Bocanegra. Tormo volvió a proponer una atribución a Cano, recogida con dudas por Wethey (1955) y por Pérez Sánchez (1964)"]*”.*

18 Arana, Itziar (2013): “Un catálogo de Pedro Madrazo, de la Colección de Pintura de la Academia de San Fernando”, en *Nuevas contribuciones en torno al mundo del coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX*, coord. por I. Socías y D. Gkozkou. Gijón: Trea, p. 25.

4.- La documentación original sobre la permuta que obra en el archivo de la Academia, arroja los siguientes pasos que a continuación se interpretan¹⁹:

A.- Solicitud personal de Pérez de Castro y relación de obras seleccionadas para “cambiar el San Juan de Alonso Cano, original, por alguno de estos quadros, por el orden de preferencia siguiente”, preferencia en la que cabe intuir algún asesoramiento u orientación interna:

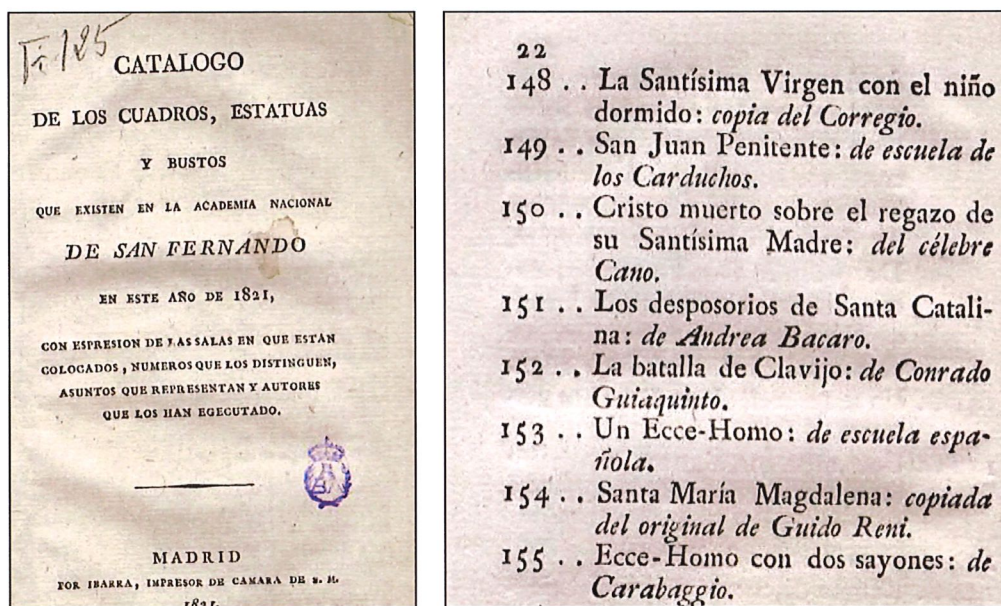
“O por el Christo que recoge sus vestiduras, del mismo Alonso Cano: n° 57 del Catalogo:

O por la Magdalena Penitente, de Murillo: n° 295, del mismo Catalogo.

O por el Quadro que representa a Lot con sus Hijas: de Benvenuto Lusi, que no se halla en el Catálogo, y está en la sala de quadros reservados:

O por el Ecce-homo con dos saiones de Carabaggio: n° 155 del catalogo”.

Las obras seleccionadas llevan la numeración del *Catálogo* de 1821, numeración que es diferente a la que figura en los catálogos anteriores, publicados en 1817 y 1819. No cabe duda de que es una selección que, al margen de su orden de preferencia, resulta ciertamente extraña, puesto que no hay entre sí posibilidad de ver un hilo conductor.



Portada y página 22 del *Catálogo de los cuadros...* Madrid, Ibarra, 1821.

En primer lugar, cambiar un Alonso Cano que se dice “original” por otro semejante, algo más pequeño, que en el *Catálogo* de la Academia de 1824 ya figura como de Pedro Atanasio Bocanegra, en lugar de Cano, no deja de sorprender.

¹⁹ Archivo RABASF: “El Excmo. Sr. D. Evaristo Perez de Castro / Desea permutar un cuadro que representa a Sn Juan de Alonso Cano por otro de un Ecce-homo de Caravaggio / Concedido / 1823”. Sign. I-36-I (30).

Afortunadamente, no salió de la Academia el lienzo de *Cristo recogiendo las vestiduras*²⁰ que, a no dudarlo, es mejor pintura que el *San Juan* ofrecido por Pérez de Castro. Tampoco salió el lienzo de *La Magdalena*, de Murillo que había sido obsequio del Carlos III a la Academia. Inútil decir que tampoco tenía la Academia en propiedad el magnífico lienzo de “Lot con sus hijas”, atribuido en el Catálogo a Benvenuto Lusi, pero que es obra conocida de Francesco Furini. Había llegado a la Academia procedente de las colecciones reales en 1794 por orden de Carlos IV, siendo uno de los cuadros que pasaron al Museo del Prado en 1827²¹, seguramente siguiendo también las indicaciones de Eusebi. Finalmente, restaba el *Ecce-Homo* atribuido a Caravaggio, que fue objeto de un proceso para localizar su origen ciertamente exhaustivo, indagación que Pedro Franco encargó el 27 de enero de 1823 al Conserje de la Academia, que en aquel momento era José Manuel de Arnedo, profesor de escultura.

La **respuesta de Arnedo** fue rápida, ya que tres días después contestaba a Pedro Franco diciendo que “la Magdalena consta en el Inventario antiguo de la academia, que el Christo recogiendo sus vestiduras tres [sic] de los que vinieron de Francia, el de Lot y sus hijas lo ignoro y el Ecce-Homo no se de donde vino pues en el Invent^o de pinturas recogidas en la Casa de D. Manl. Godoy no consta un cuadro del tamaño con el q. tiene el de Carabagio”. En su opinión, este lienzo podría ser objeto de la permuta, “sin perjuicio de lo q. la Academia disponga”. Fue una lástima que no se mencionaran entonces las medidas de esta tela.

Al día siguiente, el 31 de enero de 1823, el Viceprotector Pedro Franco se dirigió por escrito al Secretario de la Academia, Martín Fernández de Navarrete (1765-1844), haciendo alusión a las visitas recibidas por Pérez de Castro relacionadas con “el cambio pendiente de su cuadro”, y la mencionada información del Conserje:

“Mi apreciable amigo y Sr. Dn Martin. Con este tiempo tan húmedo no encuentro alivio en mis pies. El Sr. Perez de Castro desea salir del cambio pendiente de su cuadro. Ha estado dos veces conmigo, y en la última me dejó **la nota que incluyo con el informe del Conserje**. Sirvase Vm. citar a los Sres. Agreda, Dn. Zacarias Velazquez, Maea, Galvez y Aparicio para que a presencia de Vm. digan su dictamen sobre este cambio, y tambien en caso de que pueda hacerse sin perjuicio de la academia, designen el lugar donde puede colocarse en las salas el del Sr. Pérez de Castro, a quien deseo tengamos arbitrio para poderle complacer por su decidida afición a las nobles artes, y sus prendas personales. Queda de Vm. como siempre su verdadero apasionado amigo y afectísimo servidor que Su Mano Besa. Pedro Franco (rúbrica)”²².

20 Esta obra, que figura en el inventario actual con el número 18, ingresó en la colección de la Academia en 1816 procedente de la de Godoy.

21 Pancorbo, A. (2014): “Francesco Furini *Lot and his daughters*”, en *Italian masterpieces from Spain's royal court*. Museo del Prado-National Gallery of Victoria Thames & Hudson, p. 170.

22 Archivo RABASE, sign. I-36-I. Carta de Pedro Franco a Martín Fernández Navarrete (31 de enero de 1823), dentro del “Informe sobre procedencia de un cuadro del Carabagio que el Sr. Pérez de Castro pretendía permutar con otro que le pertenecía de Alonso Cano, y otros asuntos sin importancia”.

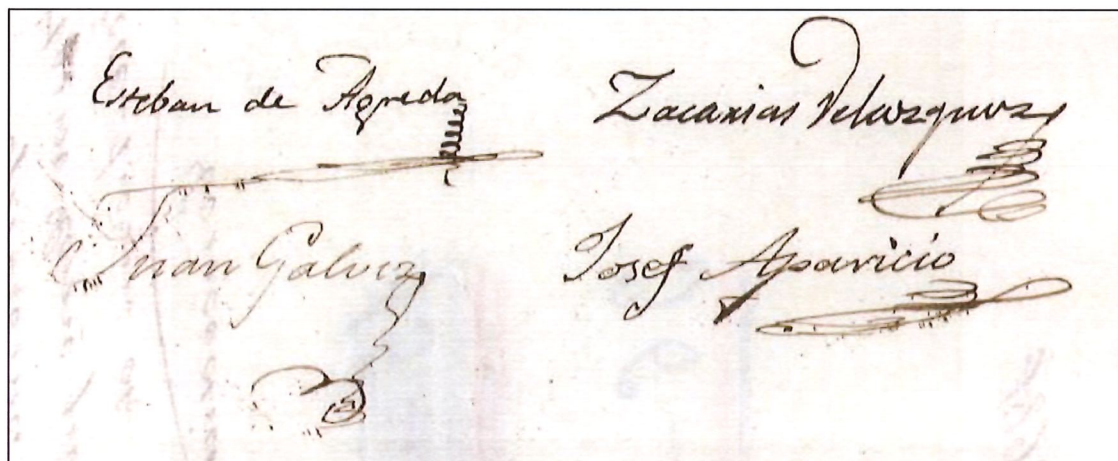


Martín Fernández de Navarrete: *Retrato de Pedro Franco*. Museo RABASF. N° Inv. 464.
 Óleo sobre lienzo, 20 x 17 cm. Pedro Franco lleva en la mano un papel que dice
 "Al Sr. D. Pedro Franco Vice Protector de la Real Acad^a. de San Fernando.
 Del Secret^o. de la misma".

A esta reunión también estuvo invitado el Bibliotecario de la Academia Juan Pascual Colomer, a quien se dirige Arnedo por encargo de Pedro Franco: "pues para estos casos necesita saber su procedencia para enterar a los Directores...", es decir, se esperaba de él el cotejo de los inventarios de la Academia para reunir mayor información sobre la procedencia del *Ecce Homo* seleccionado. Esto se confirma a raíz del pronunciamiento de la mencionada Comisión que reunida el día 2 de febrero de 1823, y a la que no asistió José Maea como director de pintura que era desde 1822, firmó el siguiente acuerdo:

"Habiendo hecho por orden del Sr. Vice-Protector el reconocimiento y examen de los cuadros que ha indicado el Exmo. Sr. Dn. Evaristo Pérez de Castro lo acomodarían en cambio del San Juan Bautista de Alonso Cano (de tamaño mayor que el natural), nos ha parecido que el único que puede cederle la Academia por esta permuta es un *Ecce Homo* que se cree ser del Carabaggio spre. que por los documentos del Archivo resulte ser propiedad de la Academia y no esté en ella como deposito ya pertenezca a la Casa Real ya a alguna corporación o particular como

sucede con las pinturas que vinieron de Francia; de cuyo modo nos parece queda bien indemnizada la Academia; y para que en ella conste lo firmamos en Madrid a 2 de febrero de 1823. [Firmado] Esteban de Agreda. Zacarias Velazquez. Juan Galvez. Josef Aparicio”²³.

A rectangular image showing four handwritten signatures in cursive script. The signatures are arranged in two columns. The top-left signature is 'Esteban de Agreda', the top-right is 'Zacarias Velazquez', the bottom-left is 'Juan Galvez', and the bottom-right is 'Josef Aparicio'. Each signature is followed by a horizontal line, likely representing a signature strip or a decorative flourish.

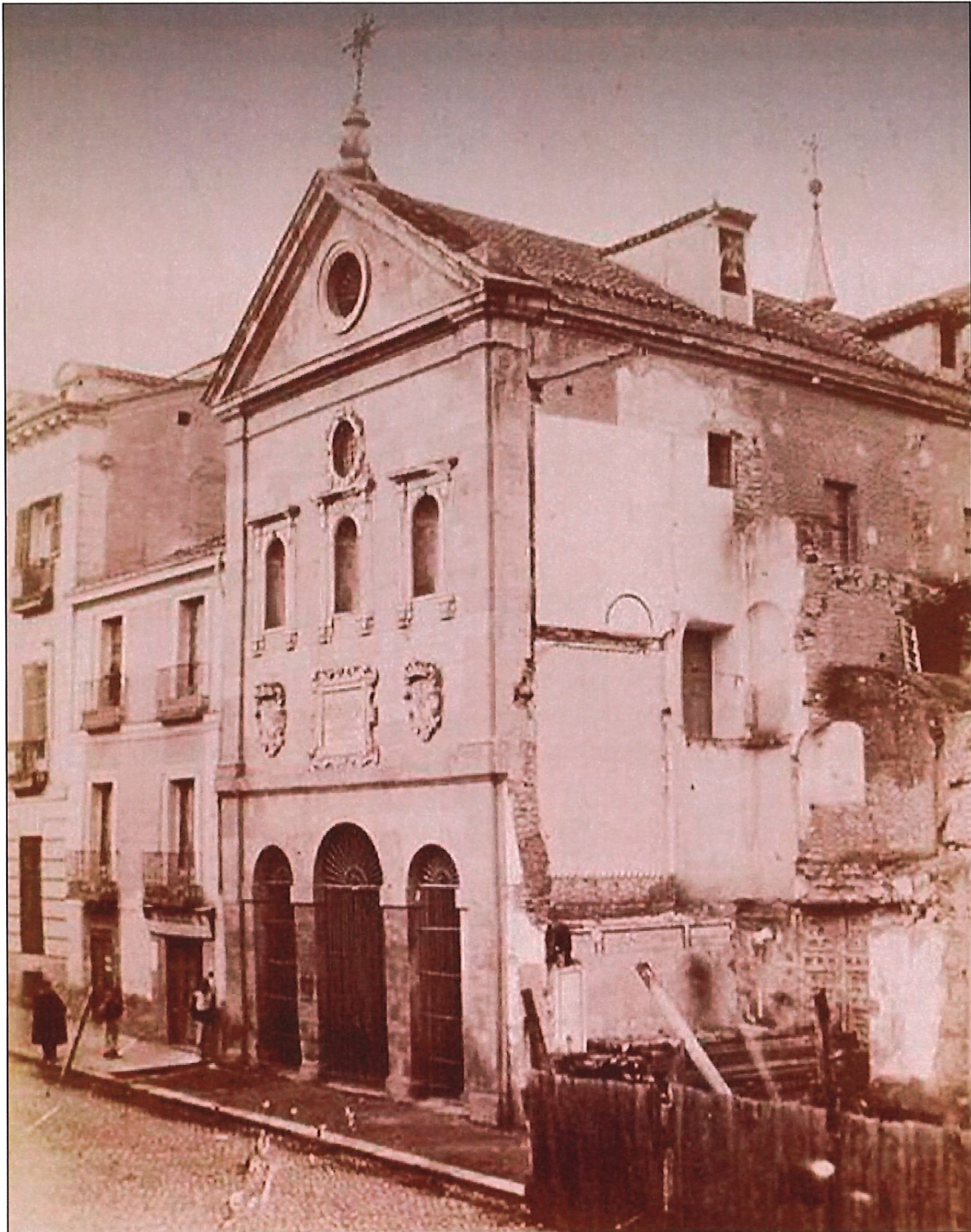
Firma de los cuatro componentes de la comisión nombrada para el examen de las pinturas que serían objeto de la permuta (2 de febrero de 1823).

A partir de este momento se hizo una indagación exhaustiva de los Ecce Homo recogidos en distintos papeles del Archivo de la Academia: “En los diferentes inventarios de pinturas que en el día existen en el Archivo de esta Academia se halla una porción de Eccehomos pintados ya en lienzo, ya en tabla, ya en cobre; pero ciñéndome puramente a la materia y medidas, sobre poco más o menos del cuadro en cuestión, expresaré los que a continuación se expresan”.

En esta información Pascual y Colomer va recogiendo no solo los Ecce Homo pertenecientes a la Academia sino también los que “En 1812 se trajeron a la Academia de los depósitos del Rosario y San Francisco”²⁴ que ya se habían devuelto a sus dueños.

23 En el momento de la permuta, el escultor Esteban de Ágreda era director general de la Academia, Zacarías González Velázquez, director de pintura, y Juan Galvez y José de Aparicio tenientes directores de pintura. Todos ellos dentro de una estética “neoclásica” y académica, muy acusada en Aparicio, pensionado en el París de David.

24 Esto es, del antiguo y desaparecido convento de padres dominicos de Nuestra Señora del Rosario, en la calle ancha de San Bernardo, y del convento de San Francisco.



Iglesia del convento de padres dominicos de Nuestra Señora del Rosario (derribado), en la calle de San Bernardo con vuelta a la de la Flor Baja (manzana 495, nº 1). Aquí se depositaron varios cientos de cuadros, parte de ellos procedentes del monasterio de El Escorial, muchos de los cuales pasaron luego a la Academia de San Fernando (1810-1813, aprox.). Habida cuenta de las humedades y del mal estado de las cubiertas de la iglesia, los cuadros fueron trasladados a otros depósitos como el de la Academia. Los lienzos estaban desposeídos de sus bastidores y necesitaban urgentemente de su reposición, como así se hizo en parte. A la derecha, el derribo de la zona conventual convertida en Hospital de Alarbaderos. (Foto de J. Laurent, h. 1865).

En 1813 se hizo “por una Comisión de la Academia y otros sujetos un inventario de un número considerable de pinturas existentes en dicho Rosario entre los cuales se expresan los cuadros siguientes:

- Números 159... Un Eccehomo muy mal tratado: alto 5 pies y 4 dedos y ancho 3 ps. y 10 dedos.
 184... Otro de escuela española: alto 3 ps. por 2 y 4 dedos ancho.
 383... Otro con varios sayones, su autor desconocido: Alto 5 ½ pies ancho 3 y 12 dedos.
 384... Pilatos presentando al pueblo a Cristo, autor se ignora alto 4 ps. y 3 dedos, ancho 4 y ½
 668... Otro Eccehomo cuyo autor se ignora: alto 4 ps. ancho 3 ps. y un dedo.²⁵
 719... Otro de escuela española: alto 6 ps. y ancho 4.

En un inventario de pinturas hecho también por una Comisión de la Academia en el palacio de Buenavista y casa chica de la Duquesa de Alva, se halla con el n° 59 un Eccehomo de autor desconocido: alto 4 pies y 3 dedos, ancho 3 y ½. Por último, espongo que en un inventario de la Academia hecho en 1804 por el Conserje Durán consta que en ella se hallaba un Eccehomo que se tenía por de Rivera n° 34: alto más de vara por una de ancho con marco dorado. En vista de esto acaso se podrá venir en conocimiento de donde pueda proceder el Eccehomo que quiere darse en cambio, atendiendo a los tamaños: pues de otro modo no será muy fácil”.

Estos datos fueron los aportados por Juan Pascual y Colomer el 5 de febrero de 1823, y ciertamente no le faltaba razón sobre la importancia de las medidas, pues es este dato fundamental para su identificación con alguno de los Ecce Homo registrados, repitiendo aquí la posibilidad de que estuviera recortado el lienzo, lo cual hace aún más difícil su localización.

En el acta de la Junta ordinaria del domingo de 16 de febrero de 1823, se recoge lo siguiente: “El Sr. Don Evaristo Pérez de Castro había solicitado del Sr. Vice Protector el permiso de Cambiar un cuadro de San Juan Bautista pintado por Alonso Cano, por uno de los cuatro que designaba pertenecientes a la Academia y precedido un reconocimiento hecho por los Sres Director General y director y tenientes de Pintura e informe por escrito en que se exponía que la Academia quedaría bien indemnizada si la **permuta se hacía con un Ecce-Homo que se cree ser del carabaggio**, no contando perteneciese a ningún particular ni corporación, se aprobó” [En nota al margen: “El Sr. Perez de Castro solicita cambiar un cuadro suyo por otro de la Academia”]. **Obsérvese que el cuadro en cuestión pasa de considerarse “de Caravaggio” en el Catálogo de 1821, a figurar en este acta de 1823 con la expresión “se cree ser” de Caravaggio.**

²⁵ Este lienzo es el que se acerca más a las medidas actuales del lienzo atribuido a Caravaggio (111 x 86 cm), probablemente recortado, que estuvo en la Academia. No obstante, dice tan solo *Ecce Homo*, sin mencionar otras figuras.

El Sr. D. Juan Pérez de Castro había
 solicitado cambiar un cuadro suyo por otro
 de la Acad.^a El Sr. D. Juan Pérez de Castro había
 solicitado del Sr. Vice Protector el permiso se
 cambiar un cuadro de S.^{ta} Juan Bautista
 pintado por Alonso Cano, por uno de los cuadros
 que designaba pertenecientes a la Acad.^a
 y precedido un reconocimiento hecho por
 los Sres. Director Genl. y Direct. y tenientes de
 Pintura e informe por escrito en que
 se exponía que la Acad.^a quedaría bien in-

terizada si la permuta se hacía con un ⁸⁹ cuadro
 que se cree ser del Caravaggio, no conitand
 perteneciente á ningún particular ni corpora-
 cion, se aprobó el cambio respecto á las ventajas
 que ofrece á la Acad.^a

Junta ordinaria del domingo de 16 de febrero de 1823 (fols. 88 v y 89 r). Madrid, Archivo RABASF.

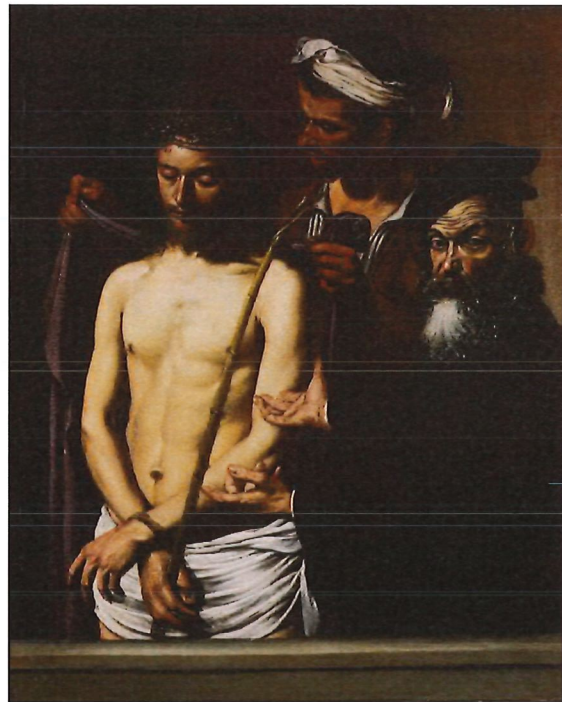
B.- El cuadro fuera de la Academia. En el inventario de la testamentaria de Pérez de Castro, fallecido en 1849, vecino entonces de la parroquia de San Sebastián aunque enterrado en la sacramental de San Nicolás²⁶, figura con el número 15 “Un Eccehomo de Carabaccio”, valorado por Vicente López en 16.000 reales. No deja de ser llamativo que Pérez de Castro tuviera en su colección otro *Ecce Homo* de Anibale Carracci que el tasador valoró en 20.000 reales, es decir, por encima del atribuido a Caravaggio. En esta colección aparecen, igualmente, otros lienzos de Alonso Cano, Ribera, Bassano, Guido Reni, Solimena, Goya, etcétera, cuyas atribuciones generan todo tipo de dudas. En el plano de las dudas, cabe añadir la existencia de, al menos, otra versión del lienzo que tuvo la Academia y que dio a conocer Longhi²⁷ en 1954, sin precisar la ubicación ni dar las medidas de la obra, aunque sí una fotografía de la misma, de la que se desprende su inmediato parentesco formal con el que la Academia hizo el cambio a Pérez de Castro.

²⁶ Parroquia de San Sebastián, Libro de Difuntos, tomo 45, fol. 36 v (28 de noviembre de 1849).

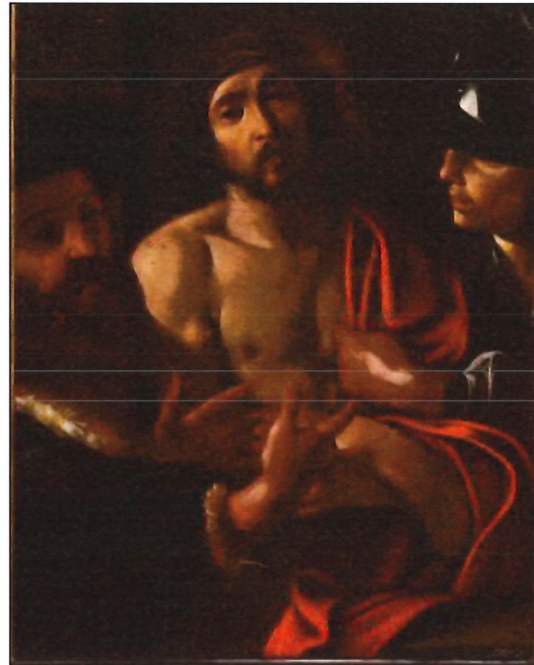
²⁷ Longhi, Roberto (1954): “L’Ecce Homo del Caravaggio a Genova”, en *Paragone*, n° 51, pp. 3-14, fig. 13b.



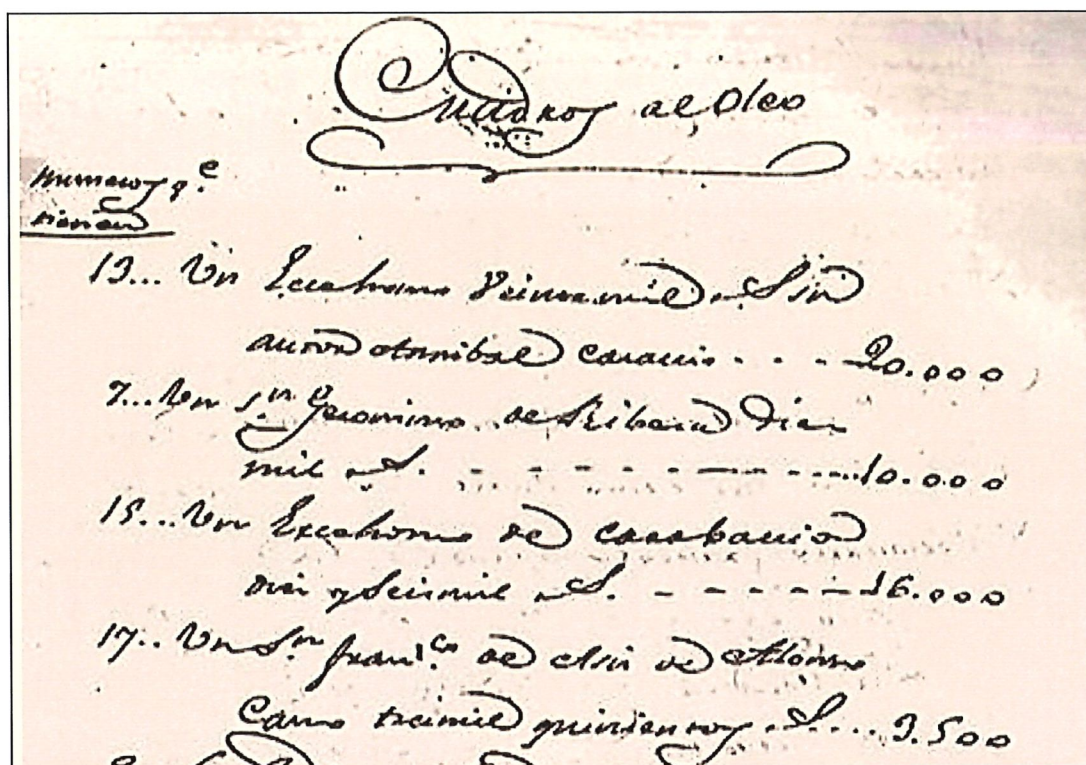
Ubicazione ignota



Izquierda: *Ecce Homo* dado a conocer por Longhi en 1954, de "ubicazione ignota" y "derivazione" del *Ecce Homo* del Palazzo Bianco en Génova. Derecha: *Ecce Homo* de Caravaggio (1604). Óleo sobre lienzo, 128 x 103 cm. Palazzo Bianco, Génova (Italia).



Izquierda: *Ecce Homo* de Madrid. Foto: P. Navascués (mayo, 2021). Derecha: Lote núm. 64. "Roman School, circa 1610-1620". Óleo sobre lienzo, 81 x 65 cm. Casa de Subastas Dorotheum. Viena, Austria: 9 de junio de 2020. Longhi consideró estas versiones como derivaciones sicilianas inspiradas en el *Ecce Homo* de Génova, o de una obra similar de Caravaggio, sobre lo que la crítica posterior ha insistido en el papel jugado por el pintor Mario Minniti (1577-1640) en la difusión de los modelos de Caravaggio. Ver Antonello Governale: *Caravaggio in Sicilia*. Palermo, Altamura Editrice, 2012.

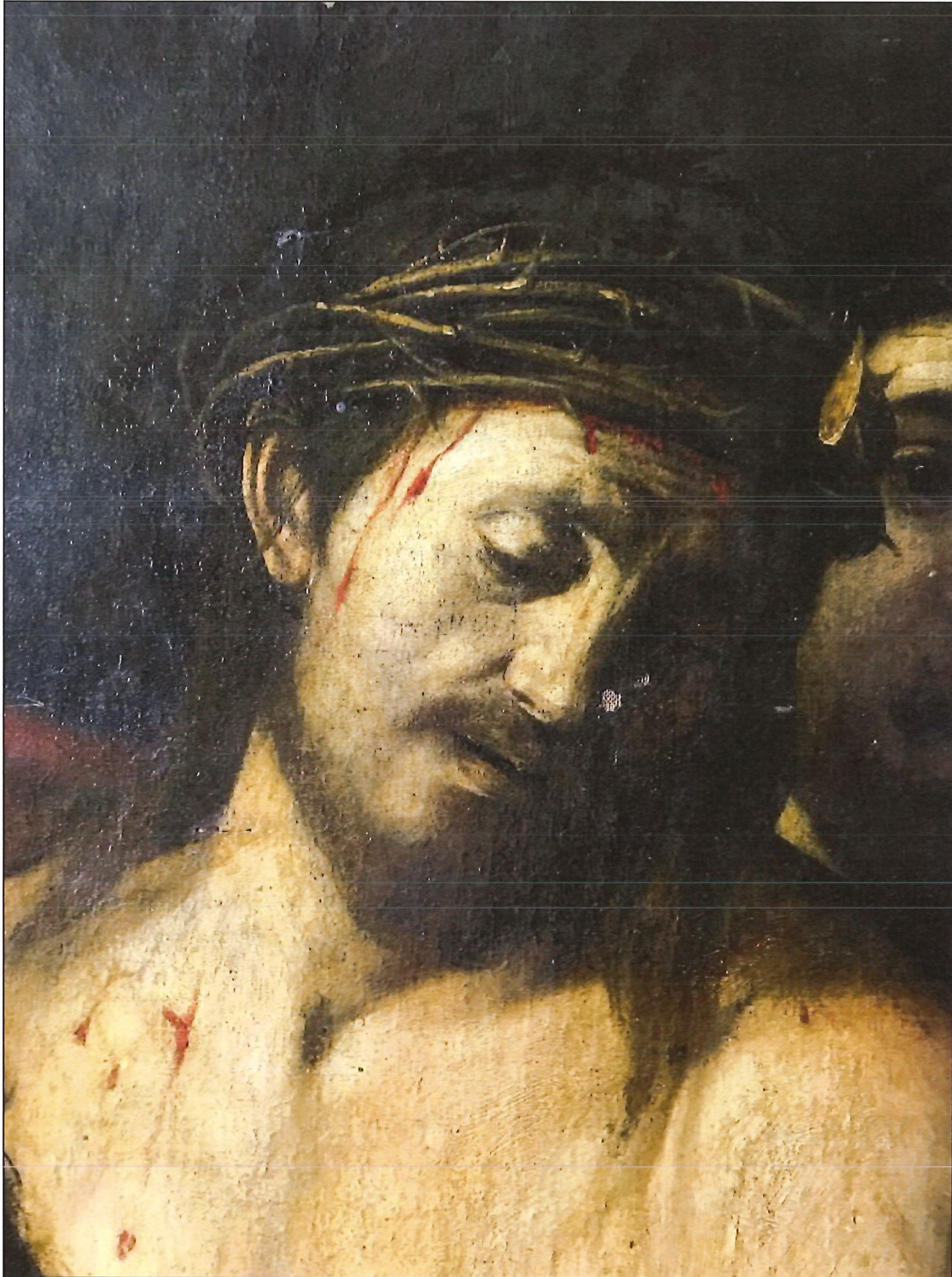


Inventario de los bienes quedados por la muerte del Exmo. Sr. D. Evaristo Pérez de Castro en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid. Protocolo 25720. Ansótegui Caruana y Prado, 1850 (f. 71 v), en el que se mencionan los dos Ecce Homo, el de Carracci y el de Caravaggio.

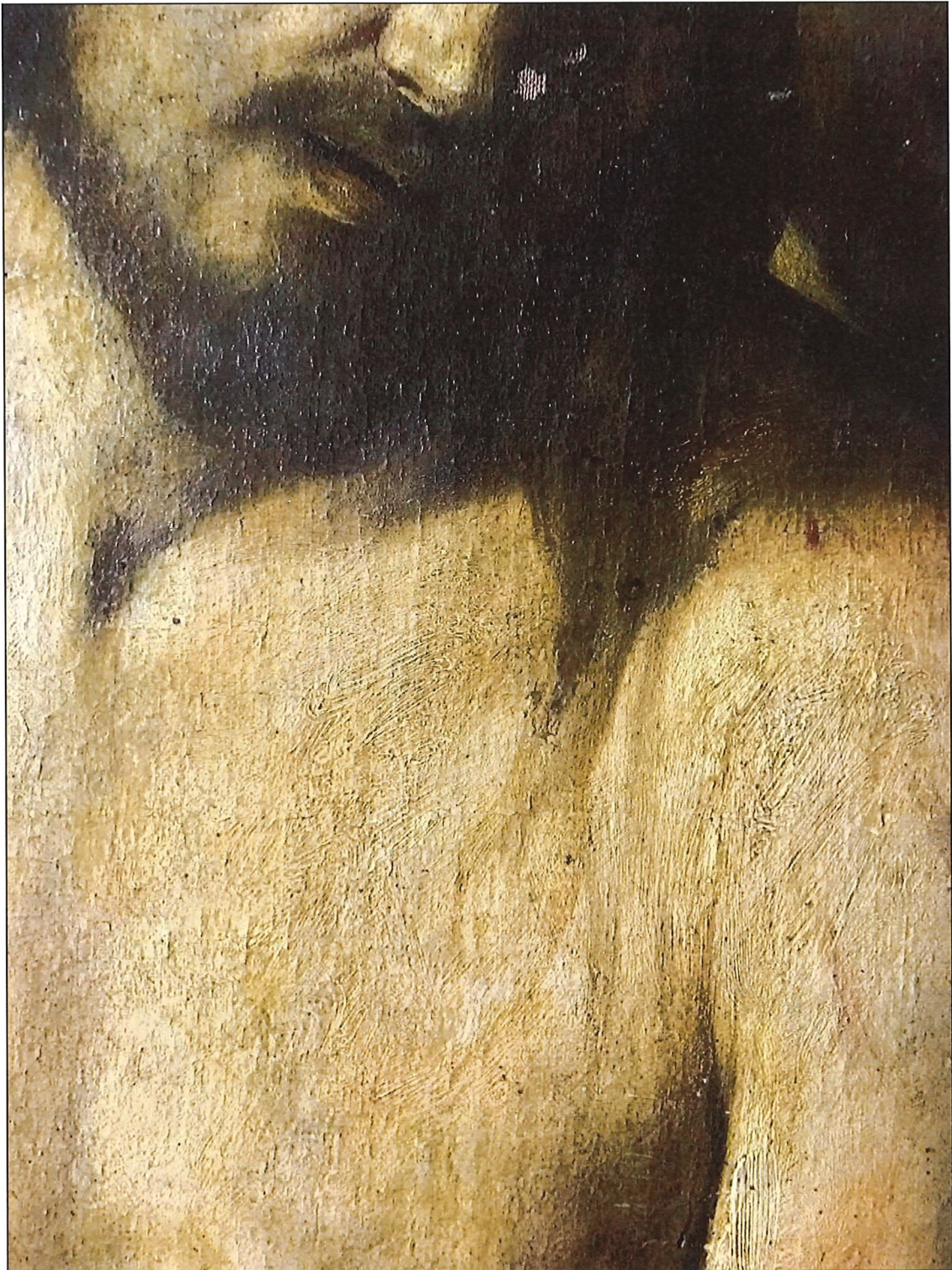
Como reflexión final cabe concluir que el proceso del *Ecce Homo* que pasó por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y su autoría, recobra nuevo interés por su correcta atribución, volviendo a las fuentes citadas al comienzo de este informe, esto es, al II Conde de Castriello, Bellori, Baldinucci, al encargo de Massimo Massimi a Caravaggio, al pago a Cigoli en 1607, a las obras de Minniti, Alonso Rodríguez y otros pintores sicilianos, etcétera, etcétera.

La Academia entiende que para una seria atribución se requiere que entidades indiscutibles, como el Museo del Prado, puedan llevar a cabo un análisis más completo y exhaustivo de este lienzo, a partir de cuyos resultados se puedan sentar las bases sobre su autoría, siempre con la mayor cautela.

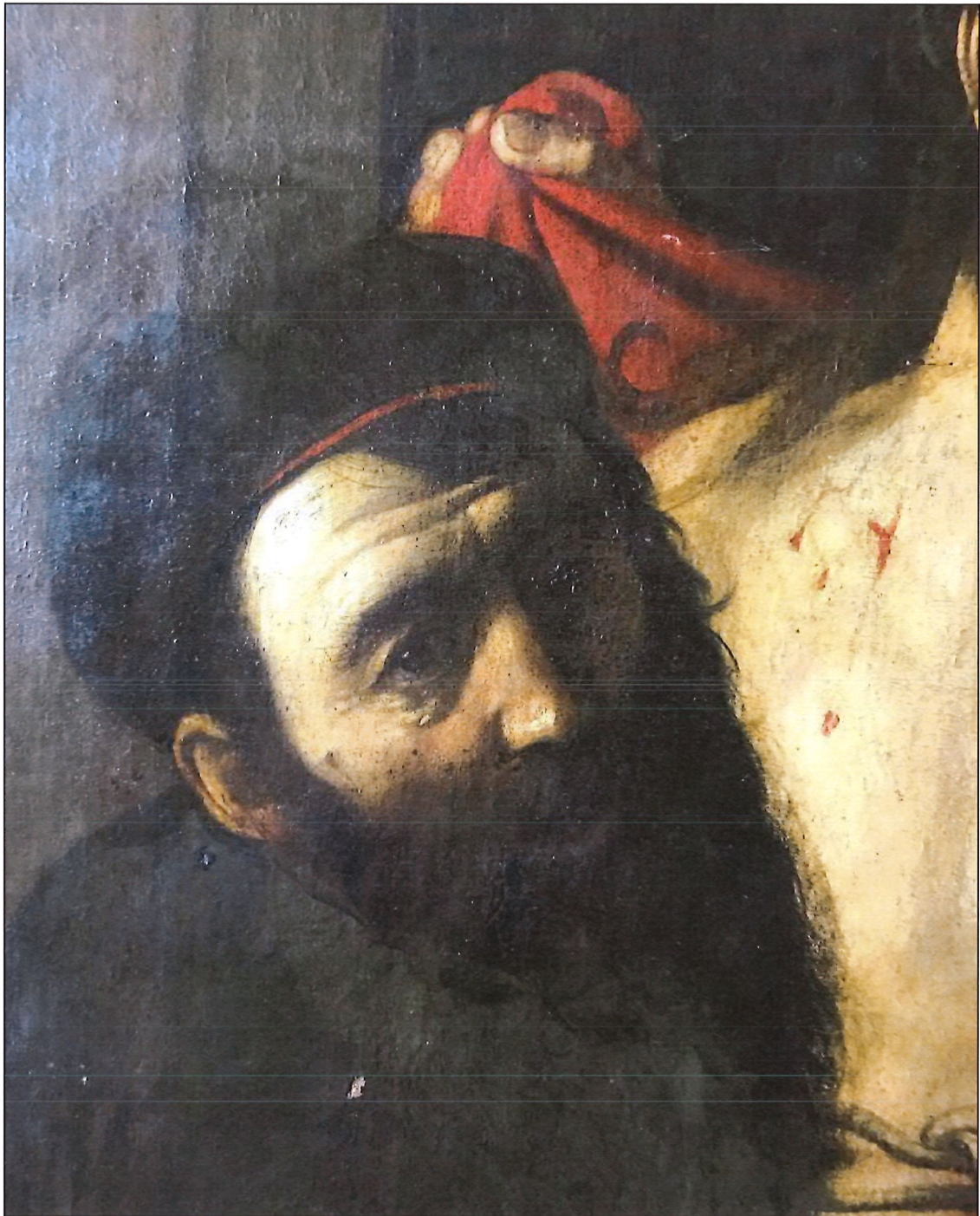
FOTOGRAFÍAS TOMADAS POR PEDRO NAVASCUÉS
Y MARÍA DEL CARMEN UTANDE
EL DÍA 11 DE MAYO DE 2021



Cabeza de Cristo.



Obsérvese algún impacto que, como el próximo a la nariz, deja vista la trama del lienzo.



Obsérvese el repintado del cuerpo de Pilatos.



Fragmento y detalle del estado de la pintura.



Reverso del lienzo y detalle del reentelado.



El lienzo sobre un caballete el día de la visita (11 de mayo de 2021).

El Presidente de la CMPH

Pedro Navascués Palacio

**ADDENDA AL INFORME DE LA COMISIÓN DE MONUMENTOS
Y PATRIMONIO HISTÓRICO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS
ARTES DE SAN FERNANDO, SOBRE EL CUADRO DEL “ECCE HOMO”,
ATRIBUIDO A MICHELANGELO MERISI DA CARAVAGGIO, QUE EN SU
DÍA FORMÓ PARTE DE LAS COLECCIONES DE LA ACADEMIA**

Una vez redactado el presente Informe, el día 2 de junio de 2021 llegó a la Comisión de Monumentos y Patrimonio Histórico, a través de José María Luzón, el dato facilitado por José Ramón Menéndez Lúcar que pudiera referirse a dicha obra.

En sustancia, se trata de la localización en los Inventarios reales de Carlos II (1701) y Carlos III (1789) de la somera descripción de un *Ecce Homo* que pudiera vincularse a la obra atribuida a Caravaggio, objeto del presente informe. Desarrollando la noticia cabe plantearla del siguiente modo:

Por una parte, en la testamentaría de **Carlos II (1701)** y refiriéndose a las pinturas de la “alcoba de su magestad” de la Real Casa del Campo, aparece inventariada con el número 52 la siguiente: “Otra Pinttura de Vn Excehomo de Vara y media de altto con marco negro tasado en Sesentta doblones 60. Existe”¹.

Dicha obra debe ser la misma por su medida y tasación que la recogida en la copia mecanografiada del tomo IV de los Inventarios Reales, Testamentaría de Carlos II (1701), en el que se refiere específicamente a la “Real Cassa del Campo”, y que obra en la biblioteca del Museo del Prado². Este *Ecce Homo* figura con el número 7793, acompañado de la siguiente descripción: “Otra pintura, de un excehomo: de vara y media de alto: con marco negro. tasado en 60 doblones = existe”, localizándolo en la “Alcoba de su magestad”. **Obsérvese que solo se alude al *Ecce Homo*, sin otro acompañamiento.**

Por otro lado, en los Inventarios reales de **Carlos III (1789)**, se describe una obra con el número 4598, del siguiente modo: “Vara y media de alto y cinco quartas escasas de ancho. Un Ecceomo con dos figuras mas, en dos mil reales. Estilo de Carabajio”³. Los tasadores de esta obra fueron los pintores Francisco de Goya, Francisco Bayeu y Jacinto Gómez, todos ellos miembros de la Academia de San Fernando.

El Presidente de la CMPH

¹ “Casa del Campo / En la Real Casa del Campo extrramuros de estta Villa de Madrid a nueue / dias del mes de Abrill año de mill Sietteçienttos y Vno el Señor Don Thomas / Jimenez Panttoja Cauallero de el Orden de Santtiago Conde de la estrella del / Consejo de Su magestad asesor de Su Real Bureo en presenzia y con asistten- / zia del Señor Don Diego Perez de Valenzuela Cauallero del orden de Alcan- / ttara thenientte de Alcayde de dicha Real Cassa del Campo por ante mi el es- / criuano Ymbentario los Vienes y alajas que hay en ella y se tasaron al numero / tiempo por los perittos que esttan nombrados en la forma siguiente / ... *Alcoba de su magestad...*”. Museo del Prado (1981): *Inventarios Reales. Testamentaría del Rey Carlos II*, t. II, ed. Fernández Bayton, Gloria. Madrid: Patronato Nacional de Museos, pp. 193, 195, 200 y 201.

² Biblioteca del Museo del Prado, *Inventarios Reales, 1700*. Mecanografiado, Sign. SG PRA.Gen. (55) v. 4, p. 229.

³ *Inventarios Reales. Carlos III. 1789*, t. II. Transcripción de Fernando Fernández-Miranda y Lozana. Madrid: Patrimonio Nacional, 1989, p. 453.